ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

78.Z

Hans Richter

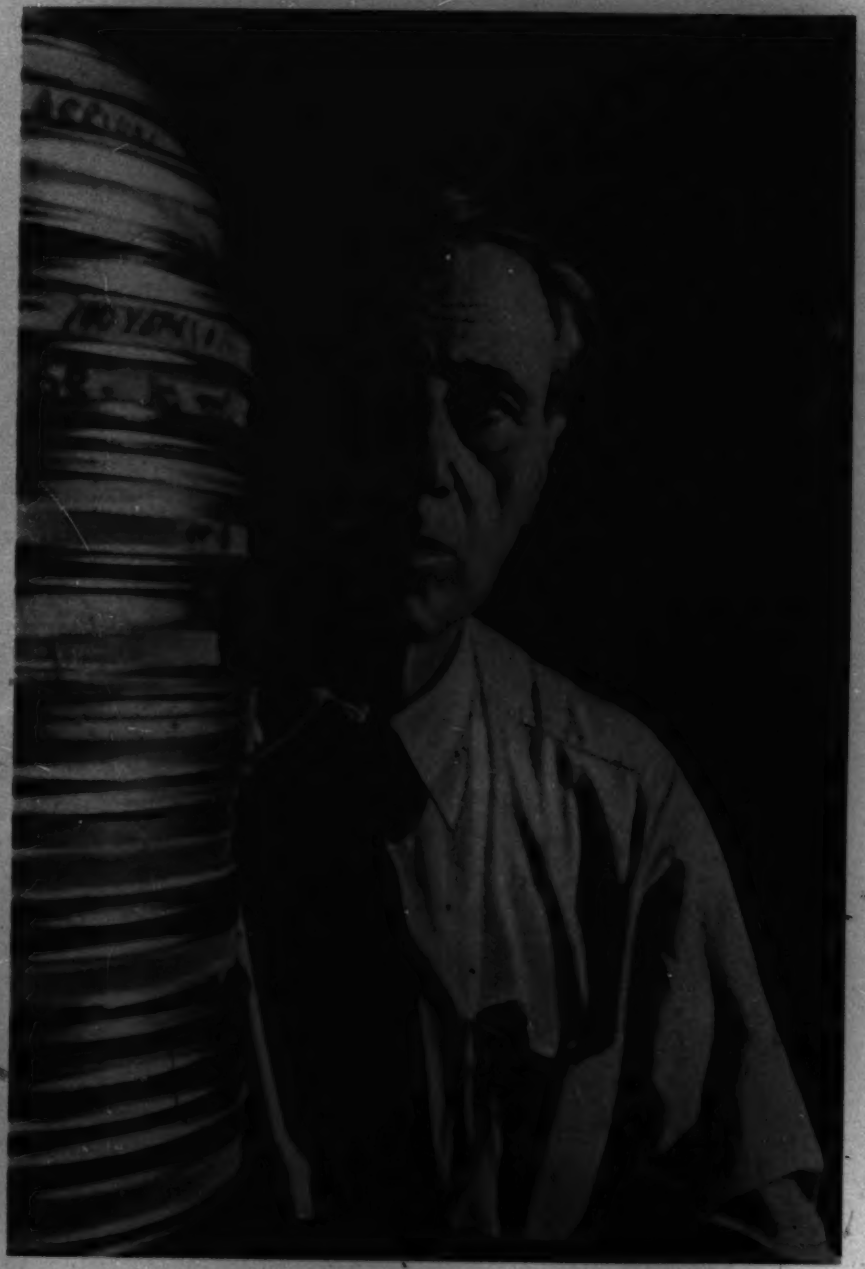
Ein Leben für Bild und Film

Kunstgewerbemuseum Zürich

7. März bis 19. April 1959

Ausstellung

Hans Richter
Ein Leben für Bild und Film



Hans Richter, you should be happy looking back at a life full of excitement. With all its ups and downs, a life full of gallant fights in never wavering independance, thought and action. Who would ask for more?
Ludwig Mies van der Rohe

Es war im Dezember. Wir saßen über den Plänen der großen Ausstellung «60 Jahre Filmkunst», die im kommenden Mai in unseren Räumen zu sehen sein wird. Wo, wann, in welchem Maße ist Film Kunst? Wir stellten die Argumente zusammen. Eines der Stichworte hieß «Hans Richter». Und unerwartet stand er selber vor uns, jung und tatenlustig wie immer. Wir weihten ihn in unsere Pläne ein, worauf er einen Katalog vor uns hinlegte: Akademie der Künste, Berlin, Ausstellung «Hans Richter — Ein Leben für Bild und Film». Ob uns das interessiere? Uns fiel ein, daß das Kinoprogramm meist auch so aussieht: vor dem großen Film ein Vorspann, ein Vorprogramm, das manchmal allein schon den Besuch lohnt. Wir sagten ja zu Hans Richter. Denn uns scheint dieses Lebenswerk exemplarisch für das Bemühen um das Filmwerk als Kunstwerk oder, wie Richter sagt: um den «Kunstfilm» als autonome Gattung neben dem «Industriefilm».

Noch etwas anderes schien uns wichtig bei der Zusage. Hans Richters künstlerische Geburtsstätte ist Europa. Die ersten Impulse erhielt er im Kontakt mit der modernen Bewegung durch den «Sturm». Daß damals und dort Wichtiges geschah, versuchten wir in Erinnerung zu rufen mit unserer Ausstellung über den «Sturm» im Jahre 1955. Hans Richter, ursprünglich ein Maler, der die Begrenztheit des Tafelbildes begreift. Wie Eggeling kommt er zu Rollenbildern, um den Begriff Zeit einbauen zu können, und konsequent leitet er sein Werk weiter zum Film.

Europa scheint keinen Platz für ihn zu haben. Wie viele der Besten verdrängen ihn die Geschehnisse in den neuen Kontinent Amerika. Dort gelangt er zu einem großen Wirkungsfeld und zu großer Bedeutung. Er bleibt seinem künstlerischen Nährboden Europa verhaftet, und darum geben wir ihm gerne Gastrecht bei uns.

Der Lebensweg hat Hans Richter mehrmals durch Zürich geführt: ein erstes Mal noch vor dem ersten Weltkrieg in den Jahren des Suchens. Entscheidender war der zweite Aufenthalt von 1916 bis 1918, als Richter hier zu den Dadaisten stieß, mit Arp, Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara jene kühnen Experimente unternahm, die heute, als bereits geschichtlich, erneut auf besondere Aufmerksamkeit stoßen. Ein weiterer Aufenthalt 1929, bei dem Richter in Kontakt mit dem Werkbund und den Zürcher Vertretern der neuen Architektur kam und an einem Werkbund-Film über neues Bauen und Wohnen entscheidend mitwirkte. Durch Egidius Streiff machte Richter damals auch in Zürich die Bekanntschaft von Kurt Schwitters. Und abermals Zürich in den weltpolitisch verdüsterten Jahren 1937/38, in denen Richter für die «Central Film» Dokumentarfilme schuf. Nach seinen amerikanischen Jahren Hans Richter und einen Querschnitt durch sein künstlerisches Werk bei uns zu Gast zu haben, ist uns eine besondere Freude. Daß wir als notwendige Ergänzung zu den Bildern, Zeichnungen, Dokumenten und Photos der Ausstellung auch die wesentlichen Filme Richters, die jüngsten in Erstaufführungen, wiederholt zeigen können, ist uns besonders wesentlich. Erst so wird sichtbar, daß in diesem Lebenswerk neben dem Impulsiven, dem Spielerischen, Kreativen immer auch das Prüfende, Ordnende, das Bewußt-Gestaltende beteiligt ist. Erst so aber auch wird die Fülle des Beitrages zu einer «universellen Sprache» sichtbar, den der kritische Optimist Richter geleistet hat. Daß das Experiment, d. h. der Versuch, Visionen plastischen Ausdruck zu geben, die Persönlichkeit formt, kräftigt — und jung erhält, dafür ist Hans Richter ein überzeugendes Beispiel.

Hans Fischli — Wily Rotzler

LIBRARY
L.1058.
23. III. 1959.

Dada, Weimar 1922
Jetzt, da der Krieg vorbei war, stellte sich plötzlich eine Art ästhetischer Bruderschaft heraus, geheimnisvoll geboren während der Jahre des Unheils...

Stehend von links nach rechts: El Lissitzky, Nelly van Doesburg, Theo van Doesburg; sitzend von links nach rechts: Cornelius van Eesteren, Hans Richter, Tristan Tzara, Hans Arp, anläßlich des Konstruktivisten-Kongresses Oktober 1922.

Lieber Hans Richter,

Auch bei Freundschaften von Mann zu Mann sind die Umstände des Sichkennenlernens für alle Zeiten entscheidend. Wir beide können kein Wiedersehen feiern, ohne daß der eine oder der andere daran erinnerte, wie wir im Sommer 1929 uns in La Sarraz zum ersten Mal gesehen haben.
Madame de Mandrot hatte auf Schloß La Sarraz die internationale Film-Avantgarde, Künstler und Schriftsteller, zu einem Kongreß über das Thema «le film industriel et le film indépendant» eingeladen. Während ich, seit 1927 Assistent für die Ausstellungen des Basler Gewerbemuseums, als Vertreter des Schweizerischen Werkbundes an diesem Kongreß teilnahm, warst Du, als berühmter Autor der Filme «Rhythmus» 1921, «Filmstudie» 1926 und «Vormittagsspuk» 1927, unter den künstlerisch führenden Prominenten des Kongresses. Wir wohnten im gleichen kleinen Hotel, und einmal hast Du vor mir und Eisenstein eines der Rollbilder von Viking Eggeling, die «Horizontal-Vertikal-Messe» von 1919, auf den Holzplanken des Hotelzimmers ausgerollt. Eisenstein war sehr wortreich, ich sehr wortkarg begeistert. Während Eisenstein das rhythmische Prinzip des Rollbildes sogleich in seine eigene Filmtheorie einbaute, konnte ich wenigstens erzählen, daß Eggeling im Jahre 1910 in Zuoz mein Zeichen- und Schlittschuhlehrer gewesen war. Über den Kongreß im Schloß drüben waren wir alle drei uns sehr bald einig: Illusion über Illusion, im Augenblick des Einbruchs des produktions-verteuernden und produktions-monopolisierenden Tonfilms den billigen Experimentier-Stummfilm auf dem Weg der Finanzierung durch eine internationale Organisation von Filmclubs retten zu wollen. Also beschlossen wir, den papierenen Leerlauf des Kongresses durch einen «Film-Tag» zu unterbrechen, denn Eisenstein hatte seine beiden Operateure Tisné und Alexandrow bei sich. Rasch waren Idee und Drehbuch eines Filmes «La guerre entre le film indépendant et le film industriel» geboren. Mir fiel die Rolle des Inspizienten zu, der die Kostüme zu beschaffen hatte. Wir reihten die Mageren unter den Kongressisten in die «armée du film indépendant», die Dicken in die «armée du film industriel» ein. Am andern Morgen um 7 Uhr kletterte ich auf eine Leiter und räumte die an der Stirnwand des Rittersaales von Schloss La Sarraz schön symmetrisch aufgebauten Lanzen, Schwerter, Helme und Harnische ab. Plötzlich erscheint auf der Treppe am andern Ende des Rittersaales wie ein Gespenst Madame de Mandrot in weißem Nachtgewand: «qu'est-ce que vous faites là?», und auf meine Erklärung, Eisenstein und Richter wollten einen Film drehen: «qui commande ici, Eisenstein ou moi?» Ich mußte mein Ehrenwort geben, daß am Abend alles wieder in der alten Ordnung aufgehängt sei, da am andern Tag die Commission Vaudoise des Monuments Historiques das Schloß besichtige. Die Fabel unseres Filmes: die «armée du film industriel» hält auf dem Schloß die «vierge indépendante» gefangen, und diese wird von der «armée du film indépendant» befreit. Einzelne Szenen, selbstverständlich in den kühnsten Nah- und Untersichten aufgenommen: die «vierge indépendante» (von der Sekretärin eines Pariser Filmschriftstellers gespielt) wird zu einem Dachfenster des Schlosses hinausgehängt — Wasserkessel werden gegen das Objektiv geschüttet — Schreibmaschinenwagen dienen als Resolutionspapiere ausspeiende Maschinengewehre — gefangene «industriels» werden mit flachem Schwertschlag auf den Hintern bestraft — der japanische «industriel» zelebriert ein feierliches Harakiri — Eisenstein reitet als siegreicher «général du film indépendant» auf einem Filmgestell, wobei ein als Schwanz eingesetzter Spinnrocken vom Cheminée des Rittersaals in die Brüche geht... Leider ist dieser Film verloren gegangen.

Im gleichen Jahre 1929 hast Du Dein berühmtes Buch «Filmgegner von heute — Filmfreunde von morgen» geschrieben, das für uns alle, bis zu unserer Film-Ausstellung im Gewerbemuseum Basel 1943 und bis zu unserem eigenen Filmbuch «Der Film — wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch» von 1947, zur Film-Bibel wurde: der Film in erster und letzter Instanz eine Bildkunst, nicht Schauspielerei und nicht Literatur.

Ein Jahr später habe ich Dich in Berlin besucht. Wir beide waren zu Vorträgen am Bauhaus in Dessau eingeladen — Du über Filmprobleme, ich für einen jugendlich übermütigen Vortrag «Von Adam bis Kandinsky, eine Kunstgeschichte aus der Vogelschau». In Deinem Atelier in Berlin-Grunewald feilten wir an unseren Texten. In Dessau fanden wir das Plakat zu meinem Vortrag von den Bauhäuslern quer überklebt «Von Eva bis Kandinskaja».

Nur kurze Zeit noch war Dir in Deutschland gegeben, die in La Sarraz beschlossenen Filmbesucherorganisationen aufzubauen. Mir in der Schweiz gelang nach 1930, unter für heutige Begriffe paradiesischen Umständen, für damalige Begriffe jedoch sehr mühselig gerade nur die Gründung des «bon film» in Basel. 1934 erschien Dein zweites Filmbuch «Film gestern, heute und morgen». Dann war es Zeit für Dich, den braunen Dreck von den Schuhen zu schütteln. Deine erste Station war Zürich — als Mitarbeiter am «Central-Film».

1940 bist Du nach Amerika weitergewandert. Dort bist Du, neben der weiteren praktischen und theoretischen Film-Arbeit, zu Deinen ersten Amouren als Maler zurückgekehrt. 1950 hast Du in Basel in der Galerie d'Art Moderne Deine Rollbilder ausgestellt — und beglückt sah ich da meine seit La Sarraz unverlorene Überzeugung bestätigt, daß das von Dir und Eggeling im Jahre 1918 entwickelte Prinzip des Rollbildes noch lange nicht ausgeschöpft, sondern im Gegenteil sowohl gegenüber dem nur dynamischen Film wie gegenüber dem nur statischen Tafelbild noch voll der herrlichsten Möglichkeiten sei.

Während der Film uns sein Tempo unweigerlich aufzwingt und kein Verweilen und kein Rückblicken zuläßt, bestimmen vor dem Rollbild wir in Freiheit selber das Tempo des Ablaufs, können jederzeit anhalten, können kleinere oder größere Teile gleichzeitig umgreifen und können gar die Richtung umkehren. Und während das Tafelbild uns mit allen seinen Trümpfen in räumlicher Gleichzeitigkeit überschüttet, entfaltet das Rollbild vor uns sich Takt für Takt, zugleich als zeitliches Nacheinander und als räumliches Nebeneinander. Das Rollbild ist Bewegung und Ruhe in Einem. Es ist die reinste Form des optische Gestalt gewordenen Rhythmus. Und als Variation von optisch-formalen Themen ist von allen Bildformen das Rollbild die der Musik benachbarteste.

Seit La Sarraz träum ich von Rollbildern als einer der schönsten Möglichkeiten der bildenden Kunst. Mag seither auch die jüngere Kunst ganz andere Wege gegangen sein, so daß wir beide, als Überlebende jener fernen, zuversichtlicheren Zwanzigerjahre, fast ein wenig komisch dastehn — noch nie aber ist das Heute Widerlegung des Gestern gewesen und das Morgen Rechtfertigung des Heute. Wie oft schon hat das Morgen dem Heute die Hand verweigert, dem Gestern aber die Hand gereicht!

Dies Dir und mir zu etwelchem Troste —

Dein Georg Schmidt

Hans Richter ist uns Älteren noch in bester Erinnerung, seine abstrakten Filme (Prelude 1919, Rhythmus 1921) waren für uns ein großes Erlebnis, um so mehr als sie ein neuer Anfang waren und noch vor den Versuchen Hirschfeld-Marcks vom Bauhaus entstanden, zum Teil in Zusammenarbeit mit Viking Eggeling. Seitdem hat Richter erfindungsreich weiter experimentiert und beinahe auf allen Gebieten des filmischen Ausdrucks. Als wir kürzlich seine Chess-Sonata in Berlin sahen, wurde uns wieder einmal schmerzlich bewußt, was Deutschland durch den Weggang so vieler Pioniere verloren hat.

Richter war immer ein Mann von Intuition und Esprit, erkannte den Wert der Teamarbeit und fand stets die Besten zur Mitarbeit heraus, Komponisten wie Ernst Toch und Paul Hindemith, Maler wie Max Ernst und Marcel Duchamp, Bildhauer wie Arp und Calder. Er ist der geborene Avantgardist und war immer dort, wo die Entscheidungen fielen. Es war nicht seine Schuld, daß vieles nicht zur Auswirkung kam, die politischen Wirren traten stets zur Unzeit zwischen ihn und den Erfolg. Richter ließ sich nicht entmutigen und steigerte sich von Fall zu Fall.

Hans Richter aber wäre groß auch ohne den Film. Seine Anfänge als Maler, bei Goltz in München und bei den Dadaisten um Arp in Zürich 1916, waren ein großes Versprechen. Seine sogenannten Rouleaux, deren erster zeitlich mit dem ersten abstrakten Film zusammenfällt, waren ein Ereignis, und Arps kühner Hinweis auf die ägyptischen Bilderstreifen der Papyri ist berechtigt.

Im Grunde sind diese Rouleaux ebenso eine geistige Auseinandersetzung mit dem Problem des Raumes und der Zeit wie die abstrakten Filme, vielleicht kam Richter von den eindringlichen zeichnerischen und malerischen Versuchen, die immer wieder die Einbeziehung der Zeit forderten, zum Film. Und diese Versuche basierten wiederum auf seiner engen Verbundenheit mit der Musik, die sein stärkstes Kindheitserlebnis war. Das Musikalische war in ihm so stark, daß er in seiner Zürcher Dada-Zeit bei Busoni privat Fuge und Kontrapunkt studierte.

Als Richter nach dem zweiten Weltkrieg seine Rollenbilder wieder aufnahm, kamen ihm alle seine Erfahrungen in Film und Malerei zugute. Er entwickelte Rollen mit mehreren Themen, die die Möglichkeit einer visuellen Einheit von Raum und Zeit eindrucksvoll dartun und in denen sich exakte Satztechnik und freie Imagination auf derselben Ebene begegnen. Dies war es wohl überhaupt, was Hans Richter von Anfang an bewegte: die Einheit von Zeit und Raum und die Integration von Methode und schöpferischem Geist, Zwang und Freiheit.

Will Grohmann

Hans Richter's name will always be associated with the origins of the modern movement. Avant garde has become a cliché expression, but in those formative years, between 1908 and 1918, there was an advanceguard of the modern movement, a small group of artists who had to penetrate into unknown country, a country with unfriendly inhabitants (the bourgeoisie). They had no resources, they were armed with their imagination alone, but they had immense courage, and what they did, in the heroic days of Dada, is now history in which we still participate.

One might say that this avant garde had to improvise its weapons, and they used everything at hand — the contents of the ash-can if nothing else was available. Richter realized from the beginning that the new technique of the cinematograph offered a unique opportunity to the artist, and his particular contribution to the modern movement is a consequence of this early inspiration. It has always been difficult to present the art of Hans Richter because it is a unique collaboration of the painter and the film producer. But the painter came first, chronologically speaking, and it was certain experiences with a purely abstract and geometrical art that induced Richter to experiment with the film. He had realized about 1919, that the abstract rhythms of a painting could be prolonged almost indefinitely if, instead of confining the painting to a conventional rectangle of canvas, it were painted continuously on a scroll, as Chinese painters had often painted their landscapes and fables in the past. Once having painted a scroll in this manner, it was but a logical step to transfer it to a celluloid scroll and project the design on the screen instead of laboriously unrolling it by hand.

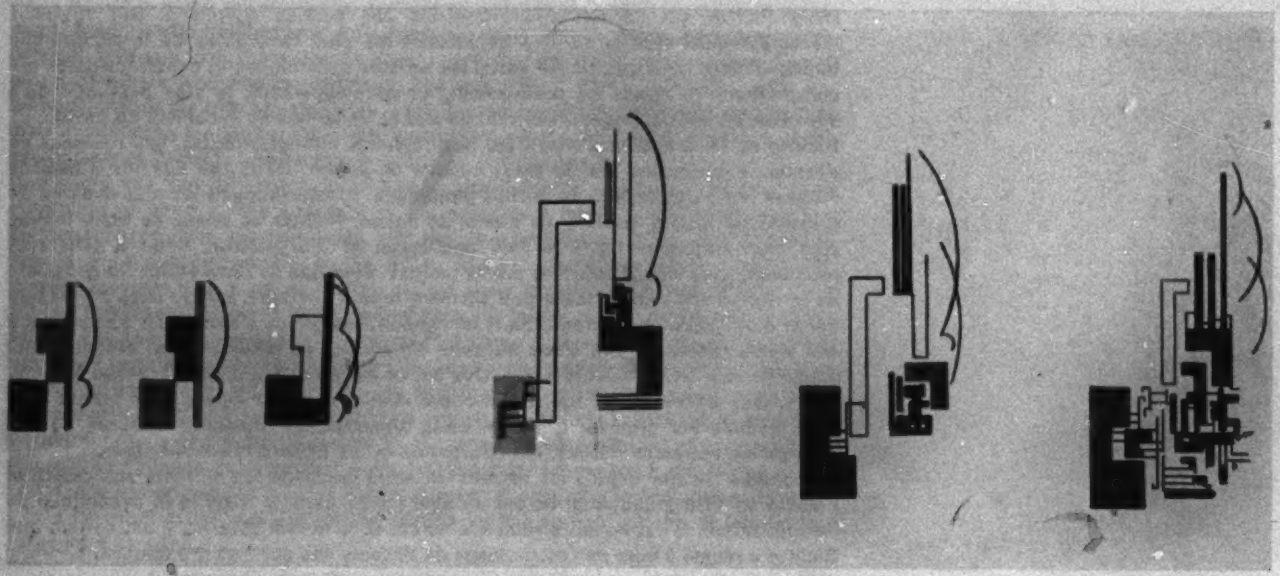
Richter continued to experiment with the scroll technique, and Rhythmus 21, Rhythmus 23, Orchestration of Color (1923), Rhythmus 25 represent progressive stages in the development of both his painting and filming. Then followed a series of films which, while not entirely abandoning abstract forms and symbols, are essentially documentaries used to express political or social ideas. The technique was now surrealistic rather than abstract, but in 1940 Richter went to the United States and in 1942 became director of the Institute of Film Techniques. He resumed his experiments with scroll paintings, taking historical subjects as his theme (Stalingrad, 1944; Liberation of Paris, 1945), but using his rich knowledge of abstract harmony to give them a coherent rhythmical structure.

Richter has become world-famous as a pioneer of what is sometimes called the "creative" film (meaning the film as a work of art uninfluenced by the requirements of the mass audience). But nothing is more irritating to an artist who expresses himself in various media (as did the artists of the Middle Ages and the Renaissance) than the modern habit of arbitrarily confining the artist's reputation to one medium. Richter is a total artist, a universal artist, and whether he expresses himself in painting, in writing, in abstract films or in documentary films, it is always the same artist, freely expressing a unique vision. Some of Richter's films will be shown in conjunction with this exhibition of his paintings, and though each medium must be appreciated with the appropriate faculties, our appreciation will be deepened to the extent that we perceive the underlying unity of the artist's imagination.

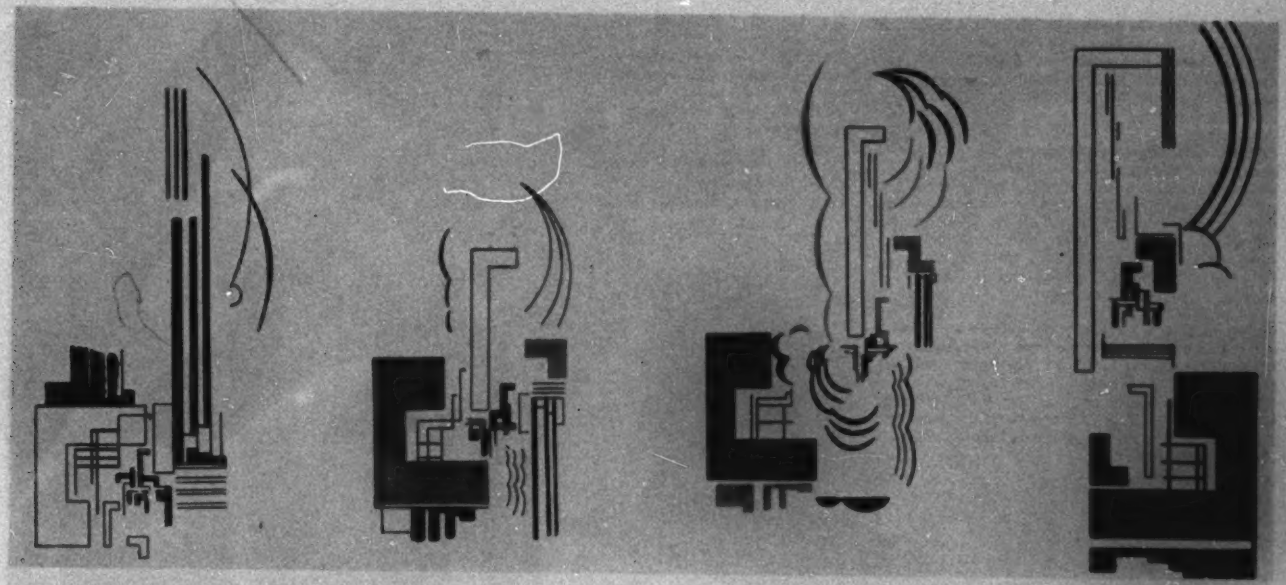
Herbert Read

Hans Richter est l'arrière-arrière-petit-fils des scribes égyptiens. Ses rouleaux hiéroglyphiques font partie des documents les plus vénérables de la calligraphie humaine. Bien qu'il soit classé parmi les artistes dynamiques et constructivistes qui comprennent la réalité en mouvement, en développement, je suis persuadé qu'à ses rêves ne sont étrangers ni le vent du sud ni les larmes de la couleur du pavot.
Richter se fit connaître d'abord par ses rouleaux hiéroglyphiques, ses rouleaux de dessins, ses dessins sur de longs rubans de papier. Dans ces dessins il fixait le mouvement d'une poésie de formes plastiques. Il y développait les mouvements de groupes de formes isolées, de plans, de lignes. Richter se passe de faste inutile. Son tableau-poème est à la fois apollonien et dionysiaque, «non à différents moments, mais ivre et sobre en même temps». Bien que de fines étincelles grésillent de la nudité des cubes, seule une sorcière rose n'admettra pas qu'elles ne fassent partie d'un grand jeu profond. Sans arrogance, ces cubes s'entassent, s'adossent à des arcs sonores, rêvent d'une surperie dynamique au paisible cœur atomique qui vogue de voie lactée en voie lactée. Des lignes montrent des tours d'adresse éblouissants. Des lignes-mères traînent derrière elles de jeunes lignes. Des points sont forts comme les graines. Combien nous apparaissent misérables auprès de ces œuvres les entrailles dorées, les couronnes et les trésors tourbillonnants.
Je connais Richter depuis les années de notre jeunesse. Je connais son œuvre et l'œuvre de Viking Eggeling. Ils ont un égal mérite dans la réalisation dynamique de l'art plastique. C'est de leurs rouleaux qu'est sorti le film abstrait. Il est certain que Richter a réussi à faire de ces rouleaux de dessins des poèmes grandioses.
Aujourd'hui il peint des tableaux dynamiques-statiques, symboles des fruits spirituels qui mûrissent dans l'espace humain de son cœur.

Jean Arp



Präludium, Rollenbild 1919



Man mag annehmen, daß die Ägypter und Chinesen den Reiz dieser spezifischen Form des Ausdrucks gefühlt haben, die Zeit anzuhalten, vorwärts und rückwärts zu erleben, andernfalls würde sich diese Form der Bildrolle in China z. B. nicht bis heute erhalten haben.

Das Auge wird zu einer besonders aktiven Anteilnahme angeregt durch die Notwendigkeit zu meditieren und sich «zu erinnern». «Jede Form nimmt nicht nur Raum ein, sondern auch Zeit. Sein und Werden sind eins. Was man verstehen und gestalten sollte, sind die Dinge in ihrer Veränderlichkeit und ihrem Wachstum.» (Eggeling)

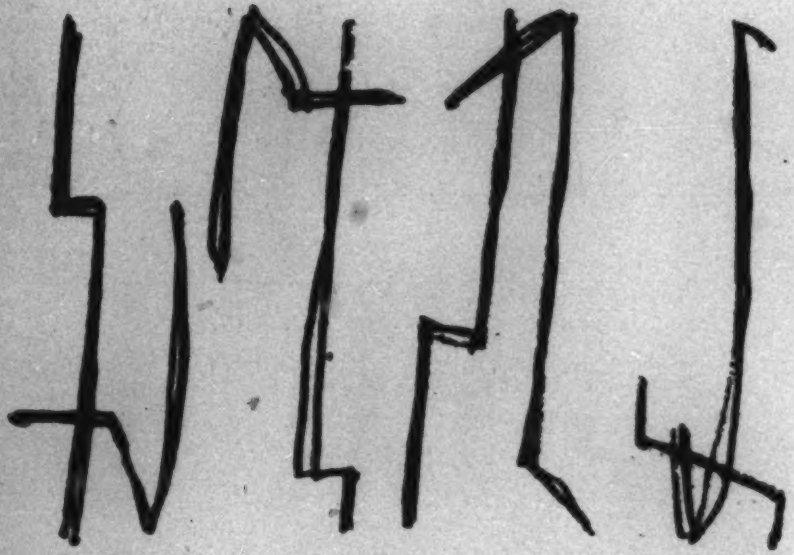
Ich habe seit je die mysteriöse Botschaft gefühlt, die in der Tatsache liegt, daß Form und Farbe nun plötzlich befreit sein sollten von Gitarren, Madonnen, Harlekins, nackten Damen und Äpfeln. Ich sah sie alle im Werte sinken und öffnete langsam meine Augen.

Erst erblickte ich nur einen Haufen Fragmente, die auf Befehl Cézannes von den Kubisten ordentlich auf der Leinwand verteilt waren. Aber, indem ich genauer hinschaute, bemerkte ich Fehler in dieser Ordnung und Löcher, durch die man auf eine vom Gegenstand völlig losgelöste Form- und Farbwelt hindurchblicken konnte. Und da hörte ich jene mysteriöse Botschaft, die eine neue Freiheit versprach.

Ich bin meiner Natur gefolgt. Manchmal der Stimme der Ordnung und der Bewußtheit, struktureller Planung, geometrischer Form, aber dann auch der Stimme des Zufalls und der Unordnung, der freisten Improvisation und des Moments, und habe schließlich selbst das Chaos (einer unbegrenzten Form- und Farbgebung) in diese Ordnung einzubeziehen versucht.

Die abstrakte Form in ihrem Bei- und Nebeneinander entwickelt sich in Gesten in einer Sprache der Gesten. Diese «Gesten» sind für mich nicht weniger wichtig und lebendig als ein Baum, der sich im Winde bewegt, oder ein Mensch, der seine Arme in Freude, Entzücken, Begeisterung zum Himmel hebt.

Die Erfahrung, daß alles wächst, sich verändert, stirbt und wieder aufersteht, die Dynamik alles Lebendigen ist mein Elixier.



Musik, 1915, Berlin

Dada-Kopf, Linolschnitt 1918, Zürich

Ich hatte nie die Absicht gehabt
das Tafelbild zu sprengen!! – aber tat es!
Ich besaß einige technische Künste,
aber – musste Film lernen!, – machte ihn
sogar zu meinem Beruf – musste ihn
schließlich nicht nur ausüben, – sondern
auch lehren!!
Ich glaubte nicht an „Erziehung"
(nur an Belebung der, in jedem jungen
Menschen, vorhandenen, natürlichen
Fähigkeiten – lernen kann man aus Büchern)
Und – wurde Lehrer!
Ich bin von Natur impulsiv
und spontan ... und arbeite doch seit
40 Jahren an der Einreihung subjektiven
Ausdrucks in eine „überpersönliche
Ordnung" – theoretisch + praktisch, –
in Malerei + in Film!
Ich hatte ursprünglich die größten
Schwierigkeiten mich schreibend auszudrücken
– und veröffentlichte doch a) eine Zeitschrift,
b) mehrere Bücher & zahlreiche Artikel.

Mein Lebenslauf ging also offenbar
ganz gegen meine Absichten?

Aber in all dem Nicht-Berücksichtigten scheint doch meine Natur ihr entscheidendes Wort mitgesprochen zu haben, – und ungeachtet des scheinbar Nicht-Gewollten gerade dies gewollt zu haben!? So dass am Ende doch alle so konträren Interessen irgendwie dazu beigetragen haben, der spontanen Vision des 13jährigen Gestalt zu geben: "den Reflex einer Melodie von Farben + Formen" zu verwirklichen, – wenn auch nicht am Himmel, so doch hier.

Hans Richter

Aus dem Film «Rhythmus 1921»

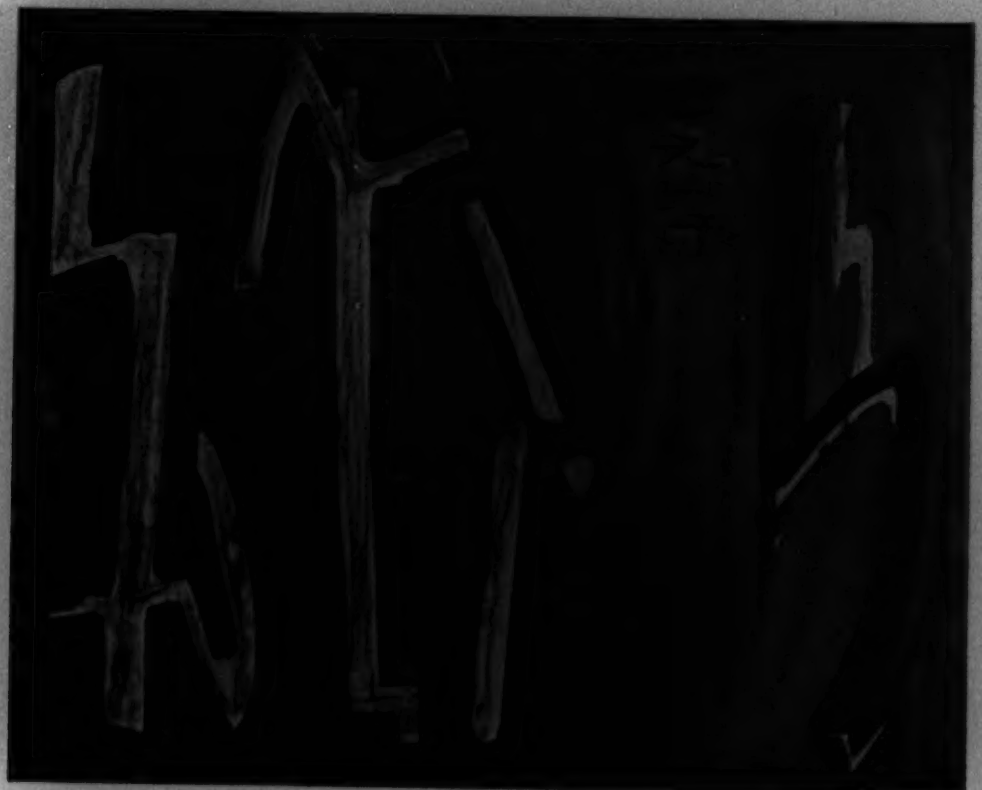
Ich betrachte Film als einen Teil der modernen Kunst, als eine visuelle Kunst vor allem. Es gibt gewisse Probleme und Sensationen, die ganz der Malerei eigen sind und andere, die ausschließlich zum Film gehören. Aber es gibt auch Probleme, wo die beiden sich überschneiden und selbst durchdringen.

Indem ich die rechteckige Form der Projektionsleinwand als gegeben annahm, als Form-Element, konnte ich mich ganz auf die Orchestration von Zeit konzentrieren (wie bisher von Form), und auf Zeit allein. Die gleichen Prinzipien der «Gegensatz-Verwandtschafts»-Dynamik dienten auch hier. Sie führten mich zu einer neuen Sensation: Rhythmus — der ursprünglichen und Haupt-Sensation jedes filmischen Ausdrucks.

Man sollte endlich mit dem stupiden Vorurteil brechen, daß Probleme in der Kunst unserer Zeit nur mit Ölfarbe oder Bronze zu lösen seien.

Aus dem Film «Filmstudie», 1926

Links oben:
Dynamische Entwicklung, 1944/45, Rollenbild, New York
Links unten:
Graues Triptik, 1957, New York
Rechts oben:
Ein Satz einfacher Gesten, 1957, New York



1 Jean Cocteau
2 Paul Bowles
3 Jacqueline Matisse
4 Alexander Calder

8×8=das Schachbrett
88-Minuten-Farbtonfilm

Auf ihm das Spiel der Gegensätze, der Zu- und Unfälle, der Könige und Bauern, der Frauen und Männer, der Rückzüge und Erfolge... der unendlichen Kombinationen des Lebens. Dargestellt von Freunden und Kollegen meiner Altersklasse, mit denen mich jahrzehntelange Beziehung verband (und viel jüngeren Damen).

"Dreams that money can buy"
84-Minuten-Farbtonfilm

„Allerlei Begebenheiten gingen mir durch den Sinn, von denen sich manche schon vor langer Zeit zugetragen hatten. Ich erinnerte mich ihrer ohne jede sichtbare Ordnung, ohne offenbaren Sinn..."

Autobiographie

1888 Geboren in Berlin. Zeichnete mit 14 meinen Schulbank-Nachbarn Pagel «wie einen Steckbrief». Wurde seitdem zu allen Geburtstagen und Kindtaufen von Lehrer- und Schülerschaft als Porträtist zugezogen.

1906 Abiturium, wohl hauptsächlich durch obige Porträtprotektion, trotz totalen Versagens in Mathematik. Bis 1908 Zimmermanns- und Tischlerlehrling in Berlin zum Studium der Architektur (obligatorische Gesellenprüfung). Kurzes Gastspiel Universität Berlin.

1908 Gegen Widerstand des Vaters versuchsweise Hochschule für Bildende Kunst, Berlin, Direktor Anton v. Werner. Lehrer Georg Koch (Pferdekoch). Nachts «zur Erholung» Anatomie-Zeichnen, Kunstgewerbeschule. Auf dem Nachhausewege fragte mich neugewonnener Bildhauer-Freund Max Krause, was meine Lebensphilosophie sei! Überrascht von dieser ungewöhnlichen Frage antwortete ich: «Las bei Schopenhauer, daß von einem glücklichen Stern aus der Kosmos aussehen möge wie eine gelöste geometrische Aufgabe.» Wohl in Erinnerung an meine schlechten Mathematik-Noten variierte ich spontan dieses Bild und erklärte: «Für mich sollte der Kosmos wie eine Melodie von Formen und Farben erscheinen.»

1909 Weimarer Akademie. Gary Melchers. Meisteratelier.

1912 Erster, gefühlsmäßiger Kontakt mit moderner Bewegung via «Der Sturm», Café des Westens und moderner Literatur.

1913 Herbstsalon, Berlin, Marinetti sprach. Herwarth Walden (Sturm) ließ mich das futuristische Manifest an Droschkenkutscher verteilen (Potsdamer Platz und Linkstraße). Großer Krach.

1914 Mitarbeiter der «Aktion». Wurde ihr Hofmaler für Porträts. Erstes Auseinandersetzen mit dem «Haufen von Fragmenten» des Kubismus. Bedürfnis nach einer eindeutigen Ordnung.

1915/16 Soldat. Als Kriegsinvalide entlassen.

1916 H. R.-Sondernummer der «Aktion». Erste Kritik meiner Bilder durch Theodor Däubler: «Es gibt in dieser Kunstauffassung kein Milieu, keine Stimmung, sondern bloß Unbedingtheiten. Raum ist nicht, bevor er nicht eingenommen wird. Wir fangen an zu schalten. Wir geben uns kund. Richter blättert jedoch, tatsächlich aus sich heraus.»
Erste Sonderausstellung, Galerie Hanns Goltz, München. «Es ist aufregend, Maler zu sein. Ist es das nicht, so gibt es zum Amüsement bessere Gelegenheiten. Der Unterschied zwischen Nachtmahlen und Bildermalen ist dann nicht zu groß, daß es sich lohnt, ihn zu erweisen.» H. R.
Schloß mich der Dada-Bewegung in Zürich an.

1917 Kurze expressionistische Periode (visionäre Porträts). Bejahung des Zufalls und des Spontanen. Später: erste abstrakte Experimente.

1918 Zwischen Zufall und Bewußtheit, Improvisation und höherer Ordnung schwankend. Abstrakt? Ja. Aber wie? Wie diesen Reichtum sinnvoll verwalten?
Einführung in die Prinzipien des Kontrapunkts, durch Feruccio Busoni.
Experimente mit reiner Schwarz-Weiß-Organisation der Leinwand, Positiv-Negative-Dada-Köpfe
Zusammentreffen mit dem schwedischen Maler Viking Eggeling, der in der gleichen Richtung arbeitete, aber viel weiter fortgeschritten war als ich. Freundschaft, enthusiastische Identität.

1918/19 Wieder in Deutschland mit Eggeling. Tausende von «Exerzitien», Versuche, alle denkbaren elementaren Verhältnisse von Linie und Fläche zu erschließen, einfachste Elemente abzuwandeln, zu orchestrieren.

1919/20 Entdeckung von Kontinuität in einer Reihe von «Exerzitien». Kontinuität eines Formthemas in einer Reihe von zehn Etappen: erstes Rollen-Bild «Prelude» 1919 (Eggelings Horizontal-Vertikal-Messe 1919). Neue (uralte) Form des Ausdrucks von Sein und Werden. Neue Sensation, die Zeit anzuhalten, vor- und rückwärts zu erleben.

1921 Rollen-Bilder enthielten Hinweise auf Bewegung. Forderten echte Bewegung. Zunächst Figuren auf dünne Gummistücke gemalt, die wie Harmonikas hin- und hergezogen wurden. Unmöglich! Beschlossen, uns dem Film zu nähern.
Erster abstrakter Film «Rhythmus 21» (Eggeling «Diagonalsymphonie»). Van Doesburg zeigte «Rhythmus 21» in Paris, wo ich als Däne eingeführt wurde! Wurde erst 1924 in Berlin, Ufa-Theater Ku'damm, gezeigt, zusammen mit René Clairs «Entr'acte» und Légers «Ballet Mécanique». Das Publikum, schon ärgerlich gemacht durch diese beiden Filme, von denen es nichts verstand, reagierte auf «Rhythmus 21», der nur noch Vierecke zeigte, mit explosiver Wut.

1921/25 Rollenbilder «Fuge 1» 1920, «Fuge 2» 1923 und «Orchestration der Farbe» 1923. Filme: «Rhythmus 23» und «Rhythmus 25» (handkoloriert).

1923/26 Veröffentlichte «G». Erste moderne Kunstzeitschrift in Deutschland, zusammen mit Mies van der Rohe und Werner Graeff: «Die Zeitschrift verdankt ihre Existenz einem umfassenden Optimismus bezüglich der Mittel und Möglichkeiten unserer Zeit. Eine Kultur ist nicht eine Spezialfrage der Wissenschaft, oder der Kunst, oder irgendeines anderen Gebietes, auch nicht Angelegenheit von Philanthropen oder Altruisten, sondern: das allgemeine Existenz-Problem.» H. R.

1926 «Filmstudie». Einbeziehung des Naturobjekts als Ausdruckselement neben der abstrakten Form.

1927 «Vormittagsspuk» mit Originalmusik von Hindemith. Dadaistischer Film. Rebellion der Gegenstände gegen die «Routine» (auch wir rebellierten ja gegen den routinierten «Gegenstand»).

1927 Am Scheidewege: Die beiden Künste Malerei und Film waren von mir bisher als ein einziges Problem, das des reinen plastischen Ausdrucks, betrachtet und verwendet worden. Nun aber stellte die Malerei unausweichlich die Forderung, den Weg zu ihrer reinsten Form weiterzugehen. Während der Film, nicht gebunden an die

Tradition der alten Kunst, und von Natur episch, auf der Entdeckung seiner eigenen Probleme bestand. Er versprach, das Unsichtbare sichtbar zu machen und es sichtbar zu bewegen.
Malraux: «Seit wir Film haben, braucht die Malerei keine Geschichten mehr zu erzählen.» — Aber der Film «braucht»!
Unausweichlicher Konflikt! Malerei oder Film?
Dieser Konflikt bewegte mich mehr als zehn Jahre und wurde erst durch einen ungeheuren Stoß von außen gelöst. Inzwischen aber...

1928 Mußte Film «von der Pike» auf lernen: als Operateur, Cutter, Regisseur, Produzent. Durch den Skandal-Erfolg von «Rhythmus» als Filmer begehrt, produzierte ich in den nächsten zwölf Jahren zahlreiche Dokumentar- und Reklamefilme, wie auch Experimentalfilme. Daneben nur durch größte Hartnäckigkeit einen ununterbrochenen Kontakt mit meinen malerischen Studien aufrechterhaltend.

1929 Schrieb das Buch «Filmgegner von heute — Filmfreunde von morgen» für den Deutschen Werkbund als erstes Dokument des Avantgarde-Films. Begann, trotz größten inneren Widerstands, als Schreiber und Theoretiker zu arbeiten (1934 «Film gestern, heute und morgen», 1940 «Der Kampf um den Film», 1942 «Film und Fortschritt»).

1930/39 Vorträge und Vorlesungen in Film-Clubs und Universitäten in Deutschland, Holland, Schweiz. Zahlreiche Filme.

1940 Die große Besinnung. — Jetzt, da Hitler Frankreich und Italien und wohl ganz Europa zu übernehmen versprach, schien eine Zeit zu Ende. Ich hielt Rechenschaft mit mir selbst. Was ist das Wesentlichste? Die Melodien weiterzuführen; sich zu der uneingeschränkten, reinsten Freiheit des Ausdrucks zu bekennen. Film braucht Verbreiterung. Malerei Sammlung. Verlasse Europa (wohl für immer?).
Vorträge USA.
Male Rollen und Bilder. Treffe in New York neben den Amerikanern Gruppen von deutschen, italienischen, französischen Künstlern.

1942 Direktor des Film-Institutes am City College New York. Beginn einer 15jährigen Lehrer-Tätigkeit. Daneben intensivste Arbeit an Studien, Bildern und Rollen. Mitglied der American Abstract Artists.

1944/47 Aufforderung an meine alten Freunde von der Avantgarde, an einem großen Film-Gedicht mitzuarbeiten. Zuerst Léger, dann Duchamp, Man Ray, Max Ernst und Calder: «Daß wir noch am Leben seien.» Resultat: «Dreams that money can buy». 84-Minuten-Farbtonfilm. Internationaler Preis auf der Biennale Venedig 1947 für «den besten originalen Beitrag zum Fortschritt der Kinematographie». Werde amerikanischer Bürger.

1944/54 Große Rollenbilder: Symphonien, Rhapsodien, Triptica und Einzelbilder. Kollektiv-Ausstellungen in New York, Chicago, San Francisco, Paris, Basel, Amsterdam.

1948 Professor am City College New York.

1954/57 Weitere Filme: «8 × 8», 88-Minuten-Farbtonfilm. Abstraktes - surrealistisches Filmgedicht.
«30 Jahre Experiment», Anthologie meiner Filme von 1921 bis 1951.
«Dadascope», mit Gedichten von Arp, Duchamp, Hausmann, Huelsenbeck, Schwitters.
«Chessceteras», anekdotische Geschichte des Schachs.

1957 Zum ersten Mal wieder Rundreise durch Europa.

1958/59 Ausstellungen in Deutschland, Italien, in der Schweiz, in Frankreich, England und Skandinavien.

LIBRARY

Ausstellungsverzeichnis auf der Innenseite

6/11/53.

Beginn

1 Selbstporträt 1909 Kohle
2 Kurfürstendamm 1911 Öl
3 Arbeiter 1911 Öl
4 Arbeiter 1912 Aquarell
5 Straßenvolk 1912 Druck
6 Arbeiter 1912 Federzeichnung
7 Arbeiter 1912 Bleistiftzeichnung
8 Arbeiter 1912 Radierung
9 Arbeiter 1913 Öl

Kriegsbeginn 1914

10 Akt 1915 Tusche
11 Violinspieler 1916 Federzeichnung
12 Tacka-Tacka mit Hund 1915 Federzeichnung
13 Bildnis Raoul Hausmann 1915 Tuschzeichnung
14 Musik 1915 Öl
15 Cellospieler 1915 Öl
16 Tacka-Tacka 1915 Federzeichnung
17 Porträt Theodor Däubler 1916 Kohle
18 Hund 1916 Linolschnitt
19 Balkon 1916 Tusche
20 Pferd 1917 Tusche

Dada

21 Visionäres Porträt: «Blauer Mann» 1917 Öl
22 Visionäres Porträt: «Lokomotiv-Seele» 1917 Öl
23 Visionäres Porträt: «Ekstase von Verzweiflung unterminiert» 1917 Öl
24 Visionäres Porträt: «Gespenstisch» 1917 Öl
25 Visionäres Porträt: «Explosives Ich» 1917 Öl
26 Vier Musikstudien 1917
27 Dada-Kopf 1918 Tusche
28 Dada-Kopf 1918 Tusche
29 Dada-Kopf 1918 Linolschnitt
30 Dada-Kopf 1918 Öl
31 Dada-Kopf 1918 Kohle
32 Haus 1918 Tusche
33 Abstrakt 1918 Tusche
34 Porträt Hans Arp 1918
35 Bildnis Ludwig Rubiner 1918 Tuschzeichnung
36 Orchester 1918 Linolschnitt
37 Zehn Dada-Porträts 1916/17 Feder Bleistift Tusche
38 Abstrakt I, II u. IV 1918 Tusche u. Kohle

Bildrollen

39 Präludium in zehn Zeichnungen 1919 Erstes Rollenbild Bleistift
40 Aus dem Film «Rhythmus 21» 1921
41 Fuge in Rot und Grün 1923 Rollenbild
42 Variation der «Orchestration der Farbe» (Museum Tokio 1923) 1951 Rollenbild

USA I

43 Rot: Grauer Kontrapunkt 1942 Öl
44 Studie zum Rollenbild «Maschine: Mensch» 1944 Pastell
45 Studie zum Rollenbild «Maschine: Mensch» 1944 Pastell

USA I

46 Dokumente des Krieges II: Schlacht im Osten 1943/44 Öl-Collage Rollenbild
47 Dokumente des Krieges III: Dynamische Entwicklung in drei Sätzen (Invasion) 1944/45 Rollenbild Öl
48 Dokumente des Krieges IV: Befreiung von Paris 1945 Öl-Collage Rollenbild
49 Orchestration 47 1947 Öl
50 Thema mit vier Instrumenten 1948 Triptik
51 Männlich: Weiblich 1949 Öl
52 Dämmerung — Nacht — Morgen 1949 Öl Triptik
53 Der Mensch, der sich befreit 1950 Pastellskizze
54 Orchestration 50 1950 Öl
55 Thema für eine Orchestration 1952 Zeichnung
56 Orchestration 52 1952 Öl
57 Variation «Dada-Kopf 1918» 1955 Öl
58 Variation «Dada-Kopf 1918» 1955 Öl
59 Variation «Dada-Kopf 1918» 1956 Öl

USA II

60 Thema zum grauen Triptik 1957 Öl
61 Graues Triptik 1957 Öl
62 Variation eines Elements Nr. I 1957 Öl
63 Variation eines Elements Nr. II 1957 Öl
64 Variation eines Elements Nr. III 1957 Öl
65 Ein Satz einfacher Gesten 1957 in Weiß und Schwarz
66 Ein Satz einfacher Gesten 1957 in Rot und Grün
67 Ein Satz einfacher Gesten 1957 linear verschärft
68 Ein Satz einfacher Gesten 1957 in Weiß, Schwarz und Grau
69 Ein Satz einfacher Gesten 1957 emotionell betont
70 Ein Satz einfacher Gesten 1958 mit vollen Formen Nr. 1
71 Ein Satz einfacher Gesten 1958 mit vollen Formen Nr. 2
72 Skizze zu einer Fuge 1 1957
73 Skizze zu einer Fuge 2 1957
74 Fuge 57 I 1957 Rollenbild
75 Fuge 57 II 1957 Rollenbild
76 Fuge 57 III 1958 Rollenbild
77 Zarte Transformation 1958 Rollenbild
78 Orchestration von unten zu betrachten 1958 Öl
79 Vertikale Orchestration 1958 Öl
80 Skizze zu «Vertikale Orchestration auf Schwarz» 1958 Collage
81 Vertikale Orchestration auf Schwarz 1958 Rollenbild
82 Große Fuge 1958 Rollenbild
83 Fuge mit farbigem Kontrapunkt 1958 Rollenbild
84 «Arp-Variationen» Nr. II 1959 Tempera
85 «Arp-Variationen» Nr. III 1959 Tempera
86 Königsmauer 1959 Öl
87 Fünfteilige Orchestration 1959 Öl

Wegleitung 227
des Kunstgewerbemuseums
der Stadt Zürich

Herausgegeben von
Hans Fischli, Arch. BSA
Direktor des Kunstgewerbemuseums
und der Kunstgewerbeschule
Dr. Willy Rotzler
Konservator
des Kunstgewerbemuseums

Gestaltung
Carl B. Graf, VSG, SWB
Satz und Druck
Aschmann & Scheller AG, Zürich
Druck des Umschlags
L. Speich, Offsetdruck, Zürich

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Switzerland